

Venko Andonovski

(Università dei SS. Cirillo e Metodio, Facoltà di Filologia “Blaže Koneski” – Skopje)

Ontologia della narrativa postmoderna macedone  
(Le fonti di veridicità di “questo mondo” e “i nuovi mondi”  
della narrativa postmoderna macedone)

È un’idea comunemente accettata quella che la narrativa postmoderna mondiale possa essere definita dalla massima – essa stessa ormai esaurita – dell’esaurimento. Tale massima affermerebbe, tra l’altro, che tutto è stato scritto, che la letteratura della seconda metà del Novecento è “literature of exhaustion” (John Barth): questo ha operato cambiamenti sostanziali all’interno della poetica del testo rispetto al modernismo. Considero tali osservazioni valide ed importanti, e prendo spunto da esse per fare alcune considerazioni.

La narrativa postmoderna, specialmente quella sua espressione particolare che viene chiamata “metanarrativa” (*metafictionality*), ha costretto i linguisti del gruppo di Jakobson a riconoscere che il loro schema sulle sei funzioni che la lingua può esercitare in un atto di comunicazione deve essere riveduto, o quanto meno relativizzato. Com’è noto, Jakobson sosteneva che quando la lingua pone separatamente l’accento su uno dei sei elementi della comunicazione, si realizza una funzione specifica della lingua. Quando la lingua è orientata al referente (l’oggetto, il mondo, il contesto reale) a cui si riferisce il messaggio, domina la funzione referenziale, ovvero rappresentativa, che ha il compito di creare “un’illusione referenziale” e di proiettare nuovi mondi, soprattutto nelle opere di narrativa e in quelle di tipo realistico. Laddove la lingua si organizza in un discorso che pone l’accento sul mittente del messaggio e il suo rapporto emotivo con il contenuto del messaggio, domina la funzione emotiva (piacere, disgusto, ammirazione, indifferenza nei confronti del contenuto). Quando invece l’accento viene posto sul destinatario del messaggio allo scopo di suscitare in lui un interesse per il contenuto del messaggio (di “conquistare” il destinatario), la funzione della lingua è appellativa o conativa (così nei messaggi pubblicitari, nei discorsi politici, e simili). Se invece l’accento viene posto sul codice della comunicazione, ci troviamo di fronte ad una funzione metalinguistica, ossia un messaggio dove domina l’urgenza di spiegare il codice stesso della comunicazione.

In questo momento ci interessano le due funzioni principali, che sono centrali per ogni opera letteraria di narrativa: la funzione referenziale e quella metalinguistica.

Si è soliti dire che nella narrativa, a differenza della poesia, aumenta la funzione referenziale e diminuisce quella emotiva; al contrario, nei testi poetici la funzione emotiva raggiungerebbe livelli superiori rispetto a quella referenziale (in particolare a causa della

‘figuratività’ e dell’‘offuscamento’ del significato che ne deriva). Nella narrativa, inoltre, la funzione rappresentativa (referenziale) si esprimerebbe soprattutto nelle opere realistiche, in particolare in quelle dei classici dell’Ottocento: quelle opere, si vuol dire, ‘proiettano mondi’, ossia ‘dipingono’ i propri mondi, eroi ed azioni davanti ai nostri occhi. Non a caso si usa la metafora visuale del dipingere, ritrarre: essa sottolinea il predominio della funzione referenziale nelle opere realistiche.

Proclamando l’esaurimento della letteratura, il padre della narrativa postmoderna John Barth intendeva sottolineare che la funzione referenziale aveva assunto caratteristiche di una ‘dittatura’ e ‘tirannia’, comunicandoci e ‘disegnando’ tramite il realismo e il modernismo tutto quello che era possibile conoscere. Facendo proprie queste sensazioni, i seguaci postmoderni di John Barth hanno ‘decostruito’ e ‘smontato’ lo schema di Jakobson relativizzando il confine tra la funzione referenziale e quella metalinguistica. In altri termini hanno dimostrato che è possibile spostare la funzione rappresentativa dal piano della referenza al piano del codice, e così le opere, invece di parlare di mondi, possono parlare dei codici con cui vengono proiettati questi mondi (“una delle componenti principali del racconto è appunto la storia del racconto, sostiene Volkijevic). Il “trasferimento” della referenza al piano del codice risulta con la massima evidenza nella cosiddetta metanarrativa: il romanzo metanarrativo ideale non parlerebbe di un mondo, ma dei codici che possono proiettare tale mondo; invece di presentarci un mondo, un certo romanzo ci presenterà le strategie testuali grazie alle quali il romanzo diventa capace di proiettare un mondo. Noi ci troviamo ‘oltre’ l’opera (come quando spieghiamo il codice della comunicazione e ci troviamo ‘oltre’, ‘al di là’ della lingua), per cui tale funzione delle opere letterarie, analogamente alla funzione della lingua, viene definita “metaletteraria”. Il romanzo rivela cos’è ciò che lo rende un romanzo; il racconto spiega come si scrive un racconto; nella metanarrativa non avanza in primo piano alcun mondo proiettato, ma il ‘piano di costruzione’ dell’opera, ovvero il suo ‘progetto architettonico’. Viene naturale il paragone col teatro (sia macedone che di altri paesi) che frequentemente tende a ‘mettere a nudo’ i ‘meccanismi’ della teatralità, mettendo in evidenza una spiccata meta-teatralità: come se un regista decidesse di mettere allo scoperto le ruote dentate, i mezzi e i meccanismi che si trovano dall’altra parte del palcoscenico e che permettono il raggiungimento dell’illusione della realtà (l’illusione referenziale). In questo senso – se mi si permette una generalizzazione necessaria per mantenersi entro i limiti di spazio concessi – si può affermare che tutta la narrativa postmoderna rientra nell’area della metanarrativa, è caratterizzata da una *dominante ontologica*, mentre la narrativa modernista e realista è caratterizzata dalla *dominante gnoseologica*<sup>1</sup>. In termini più semplici: i realisti ed i modernisti intendevano portare i loro lettori a conoscere *che cosa* significa l’opera; i postmodernisti, invece, si sforzavano di dimostrare *in che modo* la loro opera trasmetteva il proprio significato. In altre parole: in un’opera, non interessa più *che cosa* esiste come immagine del mondo, ma in che modo quell’immagine esiste per i *mondi*

<sup>1</sup> Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York-London 1987.

attraverso l'opera stessa – ed il plurale è fondamentale, in quanto esprime un concetto di base del postmodernismo, ossia l'idea dell'esistenza di mondi paralleli e della creazione di mondi interamente nuovi.

Su questo terreno teorico la narrativa postmoderna macedone appare come un fenomeno particolarmente interessante. Già dalla fine degli anni settanta e dall'inizio degli anni ottanta (quindi molto presto in relazione al suo sviluppo irregolare), essa divenne cosciente della propria metaletterarietà, ossia della possibilità di un'opera non solo di 'proiettare mondi', ma anche di parlare del proprio 'piano di costruzione', dei giochi di codice e delle alterazioni all'interno del testo. Nella nostra narrativa postmoderna si riflettono le stesse istanze teoriche e pratiche delle esperienze postmoderne mondiali: le tecniche di "ermeneutica" di secondo livello (un'ermeneutica che deve dare risposta alla domanda sul significato del significato). Tali caratteristiche si trovano ad esempio nelle opere di Dragi Mihajlovski, Krste Chachanski, Dimitrija Duracovski, Aleksandar Prokopiev e in vari altri scrittori di diverse generazioni le cui opere riflettono la 'sindrome' postmoderna della decostruzione dell'idea di 'originalità' e, per suo tramite, di quella della "genialità", implicita nel primo concetto.

Certamente, parlando di "realismo" e "modernismo" da una parte, in quanto creazioni che hanno privilegiato la referenzialità (sia per il discorso dei mondi 'esteriori' che dei mondi 'interiori'), e di postmodernismo dall'altra, in quanto creazione che ha collocato la referenzialità sul piano dei codici, non intendo ridurli a semplici mattoni o blocchi dove sia possibile tracciare un confine preciso, dicendo per esempio: "tra questi due punti si estendono il realismo e il modernismo (letteratura referenziale), e invece, da qui, da questo punto della verticale diacronica comincia la metaletterarietà del postmodernismo". Vale infatti sempre la paradossale e ben nota regola della teoria e della storia della letteratura, secondo la quale, ad un certo livello, le descrizioni sincroniche sono sempre "false" a causa della loro staticità, ma sono anche "vere" come immagine momentanea di una determinata costellazione teorica, sempre a causa di quella stessa staticità. Questi modelli sincronici (del realismo, del modernismo, del postmodernismo) sono diffusi, disseminati sull'asse del tempo che segna l'evoluzione della letteratura; sono piuttosto qualità universali dell'arte letteraria che periodi limitati e uniformi dello sviluppo della letteratura. Il realismo è una qualità della letteratura, e non come si crede a volte solamente una creazione stilistica: tenete presente con quanti dettagli (ed i dettagli sono certamente una strategia realistica per raggiungere l'illusione della "veridicità") la letteratura fantastica convince il lettore che una donna può volare a cavallo di una scopa; ciascun dettaglio porta un punto in più alla capacità di convincere, a partire dalla scopa logora per finire col naso ricurvo dotato dell'immane verruca! D'altro canto, tutta la letteratura, oltre ad essere realistica (deve 'lavorare' sulla propria capacità di convincimento) è anche postmodernista (più o meno, a seconda dei periodi del suo sviluppo): cosa sono le tragedie antiche se non un *recitativo* e un *travestimento* dei miti (rapporto ipertesto – ipotesto)? e non è forse vero che ogni opera ha in sé, più o meno visibili, suture e giunture, e procedimenti di costruzione propri? non è forse vero che ogni opera,

indipendentemente dallo stile, fa riferimento alla propria realtà materiale, ad una propria percettibilità concreta, che sembra esclamare: “guardatemi, io sono un’opera, sono un’opera sensoriale, linguistica, io sono una lingua a parte”! Questa esclamazione è un grido esclusivamente metalinguistico e metaletterario che si trova in ogni opera, e la forza di questo grido aumenta in alcune epoche (romanticismo, simbolismo, le avanguardie – il lettrismo) mentre in altre è discreto ed appena visibile; ma è un dato di fatto che la metaletterarietà è una qualità universale della letteratura, come la “veridicità”, ossia alla capacità di convincimento. Ogni testo artistico, in un certo senso, è metaletterario, perché risveglia la coscienza di essere un discorso organizzato a sé stante; in questo senso la funzione estetica di Jakobson è semplicemente il secondo nome della funzione metaletteraria, ossia la concretezza, la materialità della frase artistica, della sua qualità di attrarre l’attenzione su se stessa in quanto artefatto.

Dopo aver chiarito i presupposti e i termini teorici passerò ad esporre una mia interpretazione del complesso della narrativa postmoderna macedone. A mio avviso, la letteratura macedone ha sì assimilato i fondamentali segni metanarrativi ‘tecnici’ che richiamano al fatto che “tutto è stato detto” e che quello che ci può sembrare autentico molto spesso sia risultato di uno “schema” e di una semplice “tecnica” di citazione/travestimento di un testo già esistente, o di un procedimento (o un protocollo) letterario già utilizzato; al tempo stesso, però, essa ostinatamente si distanzia e si tira indietro da questo programma metafunzionale. Essa non riesce a decidersi tra una ‘pura’ idea postmodernista di esaurimento della letteratura del Novecento e una visione contraria secondo la quale malgrado tutto, non tutto è ancora stato detto, c’è ancora spazio per nuovi punti di riferimento di provenienza realistica o modernistica. Il radicamento della nostra narrativa postmoderna nelle fonti legate alla veridicità del testo, sia classiche che realistiche (come vedremo su esempi concreti più avanti), indica che essa è in realtà una curiosa bisnipote dei realisti, nipote dei modernisti e figlia dei postmodernisti! In altre parole, nonostante la sua neo-ontologia postmoderna (la creazione di nuovi mondi, paralleli a quelli presenti), nonostante la sua ossessione per *il costruttivismo* e *la metatestualità*, essa continua a prendere in considerazione l’esistenza di un mondo reale, e adotta verso di esso dei comportamenti di tipo ‘realistico’.

Non mi pare che si possa mettere in dubbio che la narrativa postmoderna macedone sia – mi si permetta la tautologia – postmodernistica, soprattutto in considerazione della sua ‘generatività’ ontologica (la creazione di nuovi mondi); analogo è il discorso per l’interesse ontologico che essa ha per se stessa (la metaletterarietà). Ragionevole appare anche sostenere che la narrativa postmoderna macedone è ancora modernistica, tenendo conto della sua contiguità al modernismo, fatto che ha portato ad una penetrazione di caratteristiche stilistiche fra quest’ultimo e il postmodernismo. Apparentemente più problematico è invece sostenere che la narrativa postmoderna macedone contiene tracce notevoli anche del realismo (una corrente apparsa prima del modernismo). Anche questa affermazione trova però ampia giustificazione nello sviluppo rapido

e irregolare della letteratura macedone: in un solo cinquantennio, dopo la comparsa del primo romanzo, essa ha accumulato e inglobato tutte le esperienze delle varie correnti che vanno dal realismo propriamente detto a quello protomodernista, e poi al modernismo e al postmodernismo.

Mi soffermerò su alcuni esempi che illustrano il legame che io ritengo esistere tra il realismo e la narrativa postmoderna macedone.

Nel romanzo di Dragi Mihajlovski intitolato *Il profeta di Discantrija* (*Ипрофетом од Дискантрија*), uno dei più recenti della nostra letteratura, il protagonista (che presenta molte caratteristiche del truffatore, o piuttosto del mago che opera miracoli servendosi di vari trucchi), vuole convincere la folla che egli è un profeta: egli vede il mezzo più efficace per provare di essere profeta nella possibilità di camminare sull'acqua. La maniera postmodernista appare evidente nel rapporto fra ipertesto e ipotesto che si manifesta come rapporto tra la parabola biblica e l'episodio del romanzo. Si tratta di un particolare rapporto intertestuale, che in questo caso può chiamarsi travestimento (l'episodio senza dubbio ha un'intonazione parodica). Per camminare sull'acqua il "profeta" fa ricorso ad un *trucco* (ossia: un'illusione "referenziale", un effetto di realtà e veridicità che fanno parte degli attributi del *realismo*): egli aspetta che prima si faccia buio, poi nella notte sale su una barca, che per l'oscurità diventa invisibile, e si allontana dalla costa. Dopo di che, tira fuori una lampada, l'accende e la alza al livello della faccia in modo da illuminare solo la testa. La barca, che rimane invisibile, viene trascinata dalla corrente e la folla che aspetta sulla costa vede solo il visibile: vede il profeta sospeso sull'acqua, che si muove, ossia cammina sull'acqua, quasi senza toccarla.

L'inganno è totale; l'illusione della realtà è al cento per cento. Il profeta conferma la propria identità tramite un inganno sofisticato, del quale il lettore è stato informato. Il miracolo viene spiegato al lettore razionalmente. In questa scena, accanto all'intertestualità, è ben visibile anche un tipo specifico di "metaletterarietà", che dimostra come possono essere 'organizzati' i miracoli di cui parlano i libri sacri, vale a dire la Bibbia. Detto con i termini di Tzvetan Todorov nella sua *Introduzione alla letteratura fantastica*, questo esempio illustra come lo straordinario diventa strano (e ciò avviene quando "l'evento incredibile" riceve una spiegazione razionale). In questo caso Mihajlovski gioca con il concetto teorico dello straordinario ma, volgendolo in caricatura, lo riduce ad un fatto realistico. Il miracolo è un inganno; lo si può spiegare realisticamente.

Questo "richiamo al realismo" fa parte del piano del significato, ovvero è uno dei livelli della storia sui falsi profeti. È un'idea, un messaggio del testo. Tuttavia, nell'opera di Dragi Mihajlovski, si può seguire tale "richiamo al realismo" anche a livello di caratteristiche formali del discorso. Prendo come esempio il suo racconto *La suola*.

Il racconto inizia con l'arrivo del protagonista nella sua città natale, Bitola, per chiedere il suo atto di battesimo. Certamente, esso rappresenta la metafora della ricerca delle proprie radici, la genealogia, ovvero la stirpe: è questa la forma più visibile della ricerca delle radici e rappresenta una costante del discorso realistico. Non esiste quasi romanzo che non riporti la genealogia del protagonista almeno una o due generazioni indietro,

per “ancorarlo” nel tempo, rendendolo in questo modo sempre più verosimile. Nella *Suola* si crea metaforicamente un gioco metanarrativo con il micro-genere realistico della “genealogia del personaggio”: l’intero racconto infatti è un racconto sull’estraniamento (“la de-generazione”) del personaggio dalla propria stirpe. Il racconto inizia con una strana ambiguità modernistico-realistica. Il modernismo si presenta nella logica del discorso di tipo “e-e” (un discorso indeterminato, un narratore diffidente): il protagonista che narra la storia non sa se il giorno in cui egli è arrivato in città era martedì o venerdì, ma sa solo che era giorno di mercato (di questo è quasi “realisticamente” sicuro; la logica del discorso di tipo realistico è come già sapete una logica del tipo “o-o”). Il racconto inizia con questa strana mescolanza di esitazione modernista e di certezza quasi realistica che offre una ricca “inseminazione” di informanti: l’azione è sicuramente, realisticamente ambientata a Bitola e a Skopje, e vengono menzionati anche toponimi realmente esistenti: *Shirok sokak* a Bitola e *Bit Pazar* e *Karpoš* a Skopje. Non solo: la forte tendenza al realismo è evidente anche nell’uso dello specifico dialetto di Bitola parlato dai protagonisti. Tuttavia, non si tratta solamente di un dialetto, ma anche di un idioletto, ossia un tipo di parlata stilisticamente personalizzata, più soggettiva, un colloquio quasi privato. Ecco come parla il fratello del protagonista usando metafore e cliché colloquiali e una ripetizione vivace di parti del discorso (il corsivo è mio):

“Kaj si бе, брат? (...) Абе, ти ко да фрли камен на нас? Те нема, те нема и пак те нема, а кога те има, врвниш ко покрај турски гробишта. Шо се крваши толку? Кој си ти бе? Мочко еден!” И, на друго место: “Ти си, а? А, бе, како не ти е *страм*, бе *ничлеме* едно, *бе!* (...) А бе, *арантаран* барав и најдов кај работиш бе! *Во волов рог да се пикниш* ќе те нам!”<sup>2</sup>

Com’è noto dalle teorie del discorso di tipo realistico, accanto agli informanti, le più importanti proprietà del realismo e della “realtà” sono l’utilizzo del dialetto e dell’idioletto. Questi due servono per incrementare il valore della “realisticità”. In questo modo il racconto tocca una colloquialità quasi ‘popolare’ e certamente insiste su questo tipo di ‘realisticità’ per convincerci che i fatti che stanno per accadere (e sono fatti incredibili) sono accaduti veramente! La collaborazione del ‘realismo’ con l’evento incredibile (che in senso stretto caratterizza il fantastico e in senso più ampio caratterizza la modernità) non è così insolita e sconosciuta nella prassi letteraria (esiste nelle strutture letterarie sia modernistiche che fantastiche); la cosa curiosa, però, consiste nel fatto che questa tendenza talmente ovvia e talmente forte verso l’informazione e la convincibilità

<sup>2</sup> Proponiamo qui una traduzione in italiano (con alcune forme dialettali), il cui unico fine è di facilitare la comprensione del testo: “*Ehi, guaglio!* *Ehi*, ma guardate chi si rivede! Ma dove *ti eri ficcato?* Secoli che non ti si vede *in giro!* Non ti si vede, non ti si vede e quando ti si vede *fai o’ fess!* Non riconosci nessuno. *Ti dai delle arie?* E *che cazzo* sei tu, eh? *O’ fess!*” E poi ancora: “Sei tu, eh? E vergognati *brutto stronzo* che non sei altro! (...) *Ho camminato mezzo mondo* e ho trovato dove lavori, stronzo! Ti trovo pure *se ti ficchi* nel *buco del topo!*”

realistiche si evidenzia in una procedura completamente postmoderna: infatti, l'intero racconto può essere considerato una parafrasi e un travestimento del romanzo *Memorie dal sottosuolo*, ovvero del suo protagonista, visto che anche questo protagonista è una specie di anti-eroe, impegnato in una guerra totale contro il mondo che lo circonda. Evidentemente, alla base di questo rapporto intertestuale vi è stata una forte pressione di tipo realistico. Emerge chiara nell'autore l'esigenza di una forte illusione referenziale, veramente insolita per la narrativa postmodernista 'pura', che non indulge né sull'uso dei dialetti e di idioletti, né di toponimi concreti o di nomi descrittivi, come nel caso del calzolaio di questo racconto – Laze Punteruolo. La 'vera' letteratura postmoderna non tollera l'uso dei dialetti: essa offre universalità al posto delle peculiarità del parlato. A dire il vero, la citazione è per natura universale e atemporale; il dialetto e le forme steno-grammatiche sono locali e temporali, laddove la temporalità, ovvero la simulazione del flusso del tempo, è una delle caratteristiche principali della "realtà", ossia del discorso realistico che la simula.

Nel romanzo *Insomnia* di Dimitrie Duracovski questa tendenza alla 'informazione' e alla 'convincibilità' arriva perfino al punto di presentare il romanzo come una specie di diario multimediale. Prima di tutto c'è la sua dimensione diaristica: su ogni diario viene annotata la realtà. Da questo punto di vista, la simulazione postmoderna (il simulacro del diario) va a braccetto con la "realtà" realistica: non si capisce in quale punto del romanzo il diario realistico diventa simulazione di diario, visto che le meta-istanze "lavorano" continuamente dentro il discorso: si riportano citazioni di commenti giornalistici che riguardano la realtà, ma si scrivono anche commenti su questi commenti! La meta-letterarietà è un *perpetuum mobile*, un trasferimento illimitato del significato (semiosi) di forma in forma, di testo in testo; le riflessioni di un testo in un altro creano una catena di denotatori che disseminano il significato. D'altra parte, questo gioco postmoderno con i denotatori rimane sotto lo sguardo attento della (pseudo)documentarietà: il romanzo abbonda di visualizzazioni: fotografie di film, fumetti, vari disegni e altre illustrazioni. Anche qui, come nel caso precedente, davanti al gioco postmoderno si innalza un ritornello fortemente riconoscibile, reale e nostro, al quale l'autore non vuole rinunciare. Alla fine, egli non vuole rinunciare ai procedimenti che permettono di convincere il lettore che, nonostante tutto, quel mondo esiste veramente, e che si tratta della Macedonia ai tempi dei bombardamenti della NATO sulla Serbia.

Per concludere: la narrativa postmoderna macedone è particolare, a giudicare da quel suo forte legame con la referenzialità realistico-modernistica. La narrativa postmoderna macedone esita a decidersi tra la dominante ontologica e la dominante gnoseologica all'interno del testo narrativo postmodernista. Le cause del legame tra postmodernismo e realismo probabilmente si possono cercare nello sviluppo accelerato della letteratura macedone, soprattutto della sua narrativa, che nel Novecento ha esperito realismo, modernismo e postmodernismo. In ogni caso si tratta di una specie di "ibrido" stilistico e non di una struttura omogenea: questa caratteristica deve considerarsi una qualità e non un difetto di questo corpus letterario. Parlo di qualità, perché sono certo

che la peculiarità della narrativa postmoderna macedone è radicata non nelle analoghe esperienze delle narrative mondiali, ma proprio nella sua diversità. Certo, con questa affermazione non intendo dire che gli aspetti positivi della narrativa postmoderna macedone non siano nelle novità, né che le novità sono da evitare. Intendo dire che gli aspetti positivi si trovano nella loro conciliazione, che porta una nuova qualità al postmodernismo stesso. Ma, per offrire argomentazioni in favore a questa tesi avrei bisogno di un altro saggio e, certo, di una nuova occasione.

venko999@yahoo.com

*Traduzione dal macedone di Katerina Sotirova*